

ADALGISA NERY E ALITERATURA ANÁGLIFO DIANTE E CONTRA AS IMAGENS

Luiz Antonio Ribeiro
UNIRIO – CAPES

RESUMO: Este artigo busca pensar a escrita da escritora brasileira Adalgisa Nery, principalmente suas obras *A Imaginária* (2009) e *A Neblina* (1972), através do pensamento arquivológico de Raúl Antelo. Ao encarar as imagens de Adalgisa propostas por Ismael Nery, Cândido Portinari e o poeta Murilo Mendes, o artigo pretende, diante da escrita de Adalgisa, a desativação destas imagens para que elas se tornem centros vazios, ou seja, que se mantenham novamente disponíveis a outras articulações de história, memória e política. Neste sentido, utilizamos a imagem de um anáglifo proposto por Adalgisa: a sobreposição de imagens lado a lado que ao mesmo tempo em que apontam para uma profundidade, desarticulam o olhar deste centro.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivologia; Modernidade; Política.

ADALGISA NERY AND THE ANAGLYPH LITERATURE FACING AND AGAINST IMAGES

ABSTRACT: This article's objective is to discuss about the Brazilian writer Adalgisa Nery, particularly the books "The Imaginary Woman" (2009) and "The Fog" (1972), using Raúl Antelo's archival thought. By facing Adalgisa's images as proposed by Ismael Nery, Cândido Portinari and the poet Murilo Mendes, this article intends to deactivate these images through Adalgisa's writings in order to make them empty centers, which means to make them available to other articulations of history, memory and policy. For that, we use the image of an anaglyph proposed by Adalgisa: the overlap of side-by-side images that, at the same time, point to a depth and disarticulate this centered look.

KEYWORDS: Archivalology; Modernity; Policy.

Luiz Antonio Ribeiro é doutorando em Memória Social no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ADALGISA NERY E ALITERATURA ANÁGLIFO DIANTE E CONTRA AS IMAGENS

Luiz Antonio Ribeiro

“Sinto que não moro.
Sou morada pelas coisas.”

Cemitério Adalgisa, Adalgisa Nery

Raúl Antelo, em aula-aberta ministrada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, traça a ideia, já proposta por Bergson, de que “o tempo conserva-se na memória, mas é repetido pela matéria”, a partir do que ele chama de uma “filosofia do trem”.¹ Este pensamento, em certo sentido, busca uma espécie de “inoperância em ato” ou, para dizer de outra forma, uma tentativa de se manter o trono vazio, ou seja, um esforço de que o pensamento, enquanto matéria e memória em ato, seja uma aventura. Em outros termos, e também partindo de Antelo, ao anotar sobre os vazios na genealogia de uma ficção nacional, trata-se de pensar a significação, a escrita, como uma espécie de vazio, tal como um pensamento nômade – por isto a imagem do trem, pois aponta para um trânsito, uma passagem – ao tocar as proposições de Deleuze: o ato de pensar e, por consequência, de produzir memória diante e contra as imagens, a partir de uma geografia, de um traço, de um trajeto ou, para trazer Baudelaire para o jogo, como movimento, ritmo. Assim, matéria e memória aparecem, como passagem, como semblante.²

Adalgisa Nery, escritora brasileira da primeira metade do século XX, propõe um jogo que, a partir desta espécie de genealogia do vazio proposta do Antelo, vale a pena acompanhar. Ismael Nery, em um dos seus autorretratos, representa Adalgisa Nery, sua esposa. Adalgisa está ao fundo, quase ao seu lado e, de queixo erguido, encara quem observa a tela – ao contrário de Ismael que, em primeiro plano, mantém os olhos para baixo e, possivelmente, fechados. O que se pode observar, no entanto, é que, em Adalgisa, os olhos encaram de frente, altivos, são transparentes. Esta transparência, entretanto, é ambivalente, pois o vazio dos olhos apresenta uma densidade nebulosa, uma opacidade, uma marca presente da ausência daquilo que olha. Ela encara, mas

¹ Em 20 de setembro de 2017.

² ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: EdUEPG, 2001, p. 33.

não pode ver.

A mesma Adalgisa vai aparecer na capa de seu segundo romance, *Neblina*, lançado em 1972, em retrato pintado por Cândido Portinari, embora agora com uma pequena, mas relevante alteração feita pelo ilustrador Ryne: além do rosto Adalgisa, forte e quadrado, comum ao traço de Portinari, foi acrescentado no interior do longo pescoço uma duplicação do próprio rosto de Adalgisa. Ou seja, dentro de Adalgisa há uma duplicação, uma miniatura de si própria.

Como presença em um autorretrato, no caso de Ismael Nery, Adalgisa é inserida em uma imagem que supostamente deveria representar apenas a imagem de Ismael, aquele que o pinta. O autorretrato serve para tal, mas, como intrusa, Ismael coloca esta figura ao fundo, esta figurante que salta da paisagem para a frente e se impõe enquanto imagem. Adalgisa possui um autorretrato em que é pintada sem, no entanto, pintar. Esta ação de Ismael, como se pudesse pintar Adalgisa e o que saísse da pintura fosse parte do que ela é, tal como de si próprio, é uma espécie de violência, uma tentativa brutal de, diante de um eu, obrigar o outro a estar presente em si próprio. O mesmo que, de certa forma, faz Ryne, ao impor ao retrato de Adalgisa, feito por outro, a duplicação da sua própria imagem exterior. Isto não é por acaso.

De certa forma, é possível dizer que Adalgisa está diante de uma imagem homogênea de si. Um traço feito com canetas fortes e que, frente a uma literatura como homogeneização de pensamento e nação, não deixaria margem para uma aventura ou, como na imagem proposta por Antelo, um trajeto de trem.³ Adalgisa, neste sentido, toca e antecipa o pensamento de Raúl Antelo: ela vai de encontro a essa homogeneização, propõe uma política, um enfrentamento, e busca desativar esta escrita de si e, inoperando estas imagens como tal, busca mantê-las e manter-se disponível e, na escrita, tomar a frente de suas duplicações ou autorretratos, formar uma comunidade, ser companhia.

Samuel Beckett, em sua obra *Companhia*, publicada em 1980, um breve relato sobre uma figura que, deitada, no escuro, diante do nada, escuta uma voz (sua voz? A voz de outro? A voz de quem?), uma companhia, diz:

Mais uma característica [disto que fala, desta “companhia”] é a de repetir-se. Repetidamente, com pequenas diferenças, o mesmo que já foi dito. Como para induzi-lo, através deste artifício, para torná-la sua. A confessar. Sim, eu me lembro. Talvez até ter uma voz. Para murmurar, sim, eu me lembro.⁴

³ Em aula do dia 20 de setembro de 2017.

⁴ BECKETT, Samuel. *Companhia*. Trad. Ana Helena Souza. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 53.

Em gesto semelhante, Adalgisa anota sobre sua personagem de Neblina, uma mulher catatônica, que fica em casa, silenciosa, e apresenta uma “memória que não é sua” e que viaja pelos tempos de sua própria vida:

Surpreendentemente, a minha cabeça gêmea começou a falar, porém com a minha voz (dessa vez, reconheci o seu timbre). Entretanto, eu não entendi o que dizia. Assisti, sem nenhum temor, o meu corpo ser retalhado, eu que sempre tivera horror à autopsia.⁵

Pode-se ver, nesta escrita, talvez, traços da escolha da duplicação dos rostos na capa de Neblina. Ou até, quem sabe, no autorretrato de dois, de Ismael. Entretanto, Ismael repete Adalgisa para se escutar. Para se ver. Para virar eu, em uma ação deliberada que já foi chamada por Afonso Romano de Sant’anna, de “vampirismo”, recuperando o filme *O vampiro de Dusseldorf* em uma espécie de “ambiente de loucura”.⁶ Não se trata disto, o vampiro está em busca do outro, da seiva do outro, enquanto que Ismael, diante desta outra apenas apontava, anotava apenas a si próprio. Ryne, em caminho semelhante, repete o gesto, mas com a diferença que impõe a Adalgisa o outro eu que é pintado por ainda um terceiro. Adalgisa, neste espaço, é *A Imaginária* – título de seu romance ficcional-biográfico, ou *Neblina*, título de seu segundo romance, ou seja, é uma transparência, um semblante, uma invenção quase de outros, apenas um reflexo turvo de uma alteridade imaginada. A companhia, neste sentido das imagens, não é um outro, mas um esforço de repetição, uma verticalização, uma hierarquização sem diferimento.

Entretanto, e apesar disso, não se pode ver Adalgisa como aquilo que lhe falta, ou como aquilo que, diante da transparência, não fala. A partir deste não diferimento, Adalgisa é política: retoma as imagens para si e as repete como escrita, tal como propunha Deleuze, ao pensar uma espécie de “essência” da repetição:

Qual é a essência da repetição – que não se reduz a uma diferença sem conceito, que não se confunde com o caráter aparente dos objetos representados sob um mesmo conceito, mas que, por sua vez dá testemunho da singularidade da potência da ideia? O encontro de duas noções, diferença e repetição, não pode ser suposto desde o início, mas deve aparecer graças a interferências e cruzamentos entre estas duas linhas concernentes, uma, à essência da repetição, a outra à ideia de diferença.⁷

⁵ NERY, Adalgisa. *Neblina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 4.

⁶ Idem, *A Imaginária*. Org. Ramon Nunes Mello. Rio de Janeiro: José Olympio 2009. p. 318.

⁷ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 61.

Adalgisa, assim, toma para si a repetição, ou seja, a circularidade do ato, do mesmo e, diante da imagem de Ismael e Portinari, transforma-se em força e diferença, transforma a imagem em semblante. A companhia que é imposta, de certa forma, é uma presença que se impõe, se não como voz, como escolha, marca ou, em termos benjaminianos, como luta no interior destas imagens ou, até, como experiência. Uma imagem que briga na presença de um absoluto, como os fantasmas de Hamlet e Macbeth ou como a não presença de um Godot em Beckett ou até, quem sabe, o tribunal e o castelo de Kafka: espectros, sombras que, ao mesmo tempo, aterrorizam e dão significado. Adalgisa é um espectro do qual não podemos nos livrar, é uma marca, um sintoma que se inscreve no corpo de Ismael (e em muitos outros). Adalgisa é este outro em que as coisas habitam, como ela própria aponta no poema *Cemitério Adalgisa*, da obra *Poemas*, de 1937:

Moram em mim
Fundos de mares, estrelas-d'alva,
Ilhas, esqueletos de animais,
Nuvens que não couberam no céu,
Razões mortas, perdões, condenações,
Gestos de amparo incompleto,
O desejo do meu sexo
E a vontade de atingir a perfeição.
Adolescências cortadas, velhices demoradas,
Os braços de Abel e as pernas de Caim.
Sinto que não moro.
Sou morada pelas coisas como a terra das sepulturas
É habitada pelos corpos.⁸

Adalgisa é um espectro de si. Adalgisa é um semblante habitada por corpos, é um vazio, ou uma passagem. Ela é outra: é Berenice. Berenice é seu semblante, ou melhor, é um semblante. Entretanto, Berenice, a personagem de seu romance ficcional-biográfico *A Imaginária*, em que ela escreve sua história ao mesmo tempo em que se inscreve em seu próprio passado de forma ficcional, não é uma escolha, uma mera invenção de Adalgisa, mas, de certa forma, um artifício, ao mesmo tempo, de (re)invenção e (re)apropriação, tal como a figura de Neblina pode ser visto, também, como uma reescrita de *A Imaginária*, um outro traço sobre uma escrita incessante. Segundo Ana Arruda Calado

⁸ NERY, Adalgisa. *Poemas*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1937.

, no prefácio da obra de Adalgisa publicada em 2009, o nome Berenice, “vem de mais longe. Foi o nome que Ismael Nery deu a um quadro seu, pintado na casa de Leonor Salles Duarte Novaes.”⁹ Este quadro que “ficava em cima do piano” e a esta figura “nós nos referíamos como pessoa”. Ismael havia contado para a tia de Ana que “Berenice era um espectro”, pois o quadro era baseado “em um conto de Edgar Allan Poe, sobre uma mulher que havia morrido tuberculosa e voltava à casa para tocar piano”.

Quando se retoma o conto Berenice, de Poe, se percebe que há, já nesta história, algo de invenção. A obra de Poe, na verdade, conta a história de um sujeito que fica fascinado pelo espectro de sua prima, com quem iria se casar, mas que, de uma hora para outra, adoece e morre de maneira misteriosa. Egeu, a personagem principal, de certa forma, começa a ver espectros de Berenice e chega a ver em seu semblante dentes que se destacam e chamam atenção (é talvez daí que Afonso Romano de Sant’anna tira a conclusão errônea de que Ismael “vampiriza” Adalgisa) que o fazem até correr até a tumba da falecida e, em um ímpeto, retirá-los. Entretanto, o que parece ter se destacado para Ismael e que Adalgisa parece ter tomado para si, reapropriando-se da figura que foi dada a ela, é um caráter de metamorfose que Berenice apresenta no conto:

E precisamente quando eu a contemplava, o espírito da metamorfose arrojou-se sobre ela invadindo-lhe a mente, os hábitos e o caráter, e da maneira mais sutil e terrível, perturbando-lhe a própria personalidade! Ah! O destruidor veio e se foi! E a vítima...onde estava ela? Não a conhecia...ou não mais a conhecia como Berenice!¹⁰

Em outro momento, ele conta que “[...] nenhum vestígio da criatura de outrora se vislumbrava numa linha sequer de suas formas.”¹¹ Como se pode ver, Berenice é uma figura a quem não se tem acesso. Uma figura múltipla que sofre: “A desgraça é variada. O infortúnio da terra é multiforme”¹² e creio que Adalgisa, ao se aproximar de Berenice, buscou uma figura desconhecida, ou seja, que se apresenta múltipla, mas cuja multiplicidade foi capturada apenas no corte, no fragmento fixo, nunca em sua ação de movimento, em sua metamorfose. O próprio Murilo Mendes, em sua obra *A Poesia em Pânico*,

⁹ Idem, *A imaginária*, p. 31.

¹⁰ POE, Edgar Allan. *Os Melhores Contos de Edgar Allan Poe*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. p. 48.

¹¹ Ibidem, p. 51.

¹² Ibidem, p. 46.

produzida entre 1936 e 1937, como apontado na tese de doutorado de André Teixeira e Cordeiro (2008), tentou investigar esta Berenice – que agora, anacronicamente, não importa antecipa a Berenice de Adalgisa ou se retrata, a posteriori, a Berenice de Ismael:

Berenice, Berenice,
Existes realmente?
“O amor sem consolo”
Ai de mim! Que trago no peito a imagem de Berenice
“A usurpadora”
Nem Berenice, nem o demônio nem o próprio Deus
“A vida futura”
Berenice!
És tu quem circula no ar
És tu quem floresce na terra
“O amor e o cosmo”
Tudo o que evoco vai nascendo ao gritar o teu nome
Berenice! Berenice!
“Futura visão”
Por que não me permites, Berenice,
Comungar no teu corpo e no teu sangue.¹³

Esta Berenice de Murilo aparece em diversos poemas e vai reaparecer quase sempre entre a projeção de uma musa ou um espelhamento, um outro que aponta para si. De certa forma, o importante talvez seja apontar a Berenice como alguém que, embora exista, esteja no mundo “a circular o ar” e “florescer a terra”, ou seja, não como metamorfose, mas como A metamorfose ou, como aponta Murilo, Ecclesia, termo que para a igreja – e para os cristãos – significa um “chamado para fora”.

Ora, seja diante de Ismael, de Murilo ou de Adalgisa, creio que estamos de frente para o problema Adalgisa, uma espécie de enigma, um dado a se jogar, um caminho a se explorar. E vejo que é neste sentido que contar as Berenices, no fim das contas, é desenhar um dança, é compor um quadro, apontar um anaglifo. Berenice, para Adalgisa, é tudo isto, mas é muito mais: é parte das partes de si própria e, ao mesmo tempo, é a modernidade em todas as suas forças e vetores.

Raúl Antelo, em seu texto sobre a poeta argentina Alejandra Pizarnik aponta a arte como sendo a possibilidade de alteridade radical entre um eu e

¹³ MENDES, Murilo. *Obras Completas: Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 295.

um tu, através da linguagem.¹⁴ Neste sentido, a arte, a palavra, é uma ponte entre a matéria e nós, na medida em que “constrói uma identidade embaralhada pelas próprias convenções” cuja compreensão se dá no nome – ou seja – naquilo que nomeia ou, em nosso caso, a imagem de si que vem de outro e lhe dá máscara (e não rosto). A pergunta que faz Raúl, neste ponto, é: “Por que o pranto? Porque a vida de chegar a ser um é ser nenhum. O *nombre* leva ao número, o diferente à diferença. A fornicção dos nomes produz número funerais.”¹⁵ É por conta disso que Raúl, diante de Alejandra, vai afirmar que a obra da poeta está nos marcos da “mais aguda modernidade”.

É que o pensamento arqui-filológico de Raúl, aquele que investiga nos vestígios entre a escrita e uma neblina que passa de invenção de um passado que se recupera no futuro, encontra na matéria de Alejandra aquilo que, de certa forma, eu tento encontrar em Adalgisa: Eu, diante de Adalgisa, seus retratos e suas escritas, penso que o pensamento moderno brasileiro se refaz e se reconduz através de dois pontos singulares, cujo pensamento Raúl já havia anunciado em Políticas Canibais: do antropofágico ao antropométrico, também da obra Transgressão e Modernidade, ao afirmar que a modernidade latino-americana, por um lado, a partir de uma codificação da própria cultura ou de outras, no que ele chama de exocanibalismo, numa relação entre cultura e esgotamento, em recuperação de Deleuze ao afirmar que o nada, como acontecimento, nos exaure.

É que a cultura do moderno, traduzido aquilo pela imagem do exocanibalismo, ou seja, daquele que come de fora para dentro ou que come o fora enquanto fora, só se dá através de uma fissura. Raúl, neste sentido, responde:

Mas o que é afinal de contas, uma fissura? Nem interior, nem exterior ao acontecimento, nem própria nem alheia ao processo, a fissura coloca-se, ideal e incorpórea na fronteira, no limiar das percepções. Não se busca nela a realização de um desejo nem a detenção de um efeito, mas um endurecimento ou dobra do presente, cindido em dois tempos.¹⁶

Penso que, de certa forma, a modernidade de Adalgisa está exatamente neste ponto entre dois tempos, compondo um espaço de entre: entre uma literatura que inventa uma nação e outra que busca uma subjetividade que dê conta de uma espécie de tradução entre um “heterogêneo social” em um

¹⁴ IANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*, op. cit., p. 205.

¹⁵ *Ibidem*, p. 266.

¹⁶ *Ibidem*, p. 269.

“homogêneo oficial”.¹⁷ Adalgisa, em sua escrita íntima – ou extima, se formos pegar atualizar o conceito de Lacan de uma interioridade que se dá como marca, como sintoma, como exterioridade – é a própria fissura moderna.

Pode-se dizer que esta narrativa íntima, logo de cara, se mostra como parte de um movimento (não) interior, mas que se lança para fora, ou nas palavras de Lacan, visto como algo que “está num lugar que podemos designar pelo termo ‘êxtimo’, conjugando o íntimo com a exterioridade radical. [...] o objeto a é êxtimo.”¹⁸ O “êxtimo” é visto “[...] como sendo esse lugar central, essa exterioridade íntima, essa extimidade, que é a Coisa.”¹⁹ O termo aponta para uma “estrutura vazia”, porém que ressoa, como uma escrita para fora, centrífuga, para a superfície e para a pele – que leva em conta a biografia ou a própria vida como única saída para via temática encurralada de nossos tempos.

O próprio Raúl Antelo vai ressaltar a imagem do real, esta espécie de exterioridade radical, como aquilo que “não cessa de se inscrever”, uma espécie de “excesso que está sempre aí”, ou seja, algo que, frente ao íntimo, ou êxtimo, “não se liquefaz, não se torna linguagem, não se simboliza”.²⁰ Eis a proposta de Antelo de se manter o centro vazio: o interior se dá como exterioridade que, no entanto, aparece como matéria repetida do tempo, não como real. Em *A Imaginária*, esta biografia perversa cujo título já sugere o exercício desta fissura, marcada agora pela escrita, em que ela já se afasta de uma ideia de uma homogeneidade de um sujeito, de si própria, ou até mesmo de uma biografia, pois:

Não poderia descrever toda a minha vida, a começar pela infância, porque então estaria tentando fazer autobiografia. [...] Quero justamente fugir a essa ideia, pois acabei de declarar que me sinto na equação de um limitado espaço de tempo, uma experiência e não um acontecimento. E ela ainda sentencia o que, para ela, seria este acontecimento, bastante próximo da linha de Deleuze: “O acontecimento é tudo que tem como base o definitivo dentro do eterno”.²¹

É evidente que ela não fala de uma imagem fixa ou de uma estabilidade ligada a bios, mas um eterno que se dá enquanto experiência – imagens em luta enquanto escrita, narração. É que é apenas neste eterno que se pode dar

¹⁷ Ibidem, p. 93.

¹⁸ LACAN, Jacques. O seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-60). Trad. António Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 241.

¹⁹ Ibidem, p. 173.

²⁰ Em aula do dia 20 de setembro de 2017.

²¹ NERY, Adalgisa. *A Imaginária*, op. cit., p. 29.

a fissura moderna, na medida em que ela, enquanto se fissura, almeja uma tradução. As próprias imagens de Adalgisa, eternizadas em retratos à sua revelia ou a própria figura de Berenice, uma espécie de invenção própria a partir de invenções de outros, expõe essa fissura que é, ao mesmo tempo, moderna e interior, na medida em que, de certa forma, a modernidade só se dá quando ela é ubíqua ao ser, quando ela desfaz o ser em sua própria formação. Ubiquidade esta que, em *A Imaginária*, aparece como imagem recorrente:

Outras vezes, observo-me com alma de multidão, diferente da coletiva. A que transcende o temporal. [...] Como se eu estivesse ainda no ventre de todas as mulheres e já estivesse também dentro de todos os túmulos.²²

Ou como podemos encontrar em outro trecho:

Como distinguir os climas, sensíveis próprios, sensíveis comuns e sensíveis por acidente? A ação dos meus sentidos é imediata e simultânea. Se vejo uma flor, percebo o seu perfume e já sinto o gosto do fruto.²³

Ou ainda:

Hoje tudo me parece em redor vago e desmaiado e até a espessura do tempo tem outra densidade. Há momentos em que sinto toda a força da vida condensada em mim, todas as liberdades intangíveis nas minhas mãos, todas as linguagens do universo deitadas na minha língua todos os espaços dominados sob os meus pés.²⁴

Adalgisa, ou Berenice, agora pouco importa o nome, vai se ver como um ser anaglífico e acho que é neste termo que se encontra a chave para se aproximar da modernidade desta literatura e do pensamento moderno nacional. Grosso modo, o anáglifo é uma imagem ou um vídeo feito com imagem superpostas com uma pequena distância entre elas. Assim, quando observada com um óculos especial, esta imagem produz uma espécie de profundidade, como se fosse 3D. O interessante do anáglifo, neste sentido, é que as duas imagens sobrepostas, quase que lado a lado, não se espelham, ou seja, não formam uma unidade de contrários, mas uma unidade múltipla, uma unidade plural, na medida em que uma é idêntica a outra, mas posta um pouco ao lado, quase como justaposta ou, naquilo que expomos aqui: como companhia. O anáglifo projeta um espectro, um semblante, um limiar entre duas imagens que, juntas, aparecem como, ao mesmo tempo, opacas e vazias.

²² Ibidem, p. 71.

²³ Ibidem, p. 88.

²⁴ Ibidem, p. 144.

O que a autora vai perceber a partir do anáglifo como imagem de si é que não se trata de pensar esta interioridade como um lugar, mas como uma intensidade de forças, assim, escapa-se do dilema de pensar o subjetivo como profundidade para pensá-lo como transparência:

Sou mais um ser anaglífico vivendo a fusão de duas imagens de perspectivas semelhantes. Há uma intensidade de forças em profundidade e em extensão girando em meu redor como ectoplasma. Daí sentir-me constantemente no limbo.²⁵

O que é preciso dizer, no entanto, é que esta invenção de Adalgisa está no campo político. Estético-político. Na medida em que se coloca, diante das imagens, no apontar de uma modernidade que se fraciona e em narrativas que se organizam em torno da fundação de um manual de pensamento moderno, optar pelo anáglifo, ou seja, optar por ser o ser ao lado de si próprio, aquela que faz da escrita vida e corpo, quase numa dispensa da literatura como salvação, é propor um enfrentamento à imagem. Ela se coloca frente ao que o pensamento moderno chamaria de progresso ou automação da imagem e faz, como invenção, uma imagem sua ser produzida e inventada a partir do próprio mecanismo moderno de produção de imagem.

Ao pensar esta imaginária Adalgisa partindo deste pensamento de choque, destas imagens produzidas ao se montarem em sequência, buscando escavar, diante da palavra, uma imagem de origem ou até, quem sabe, os pontos de origem de uma formação de escrita, no caminho proposto por Raúl Antelo em sua *Arquifilologia*, encontramos Adalgisa frente a uma máquina de produção de sentidos. Uma máquina que se produz, produz aos outros e reproduz. Esta máquina pode ser chamada de progresso e Adalgisa e Berenice, imagens anaglíficas de seres infinitos e múltiplos, encontram suas saídas, suas zonas de fuga, e, tomando estas imagens para si, Adalgisa propõe não só um enfrentamento, mas uma invenção que rasga o moderno dentro de si própria. A modernidade brasileira, sempre que procurar Ismael Nery, encontrará ao lado uma forma turva, intensa, de invenção e resistência. Esta imagem foi inventada e é a literatura de Adalgisa Nery.

²⁵ *Ibidem*, p. 113.

ANEXOS

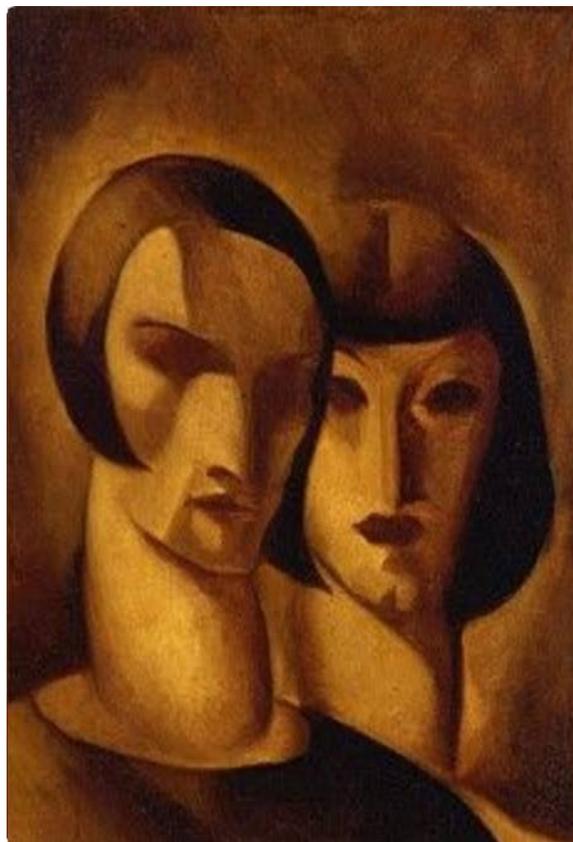


Figura 1 – *Autorretrato com Adalgisa*. Ismael Nery. Óleo sobre tela.
Sem data. 34.80 cm x 26.90 cm.

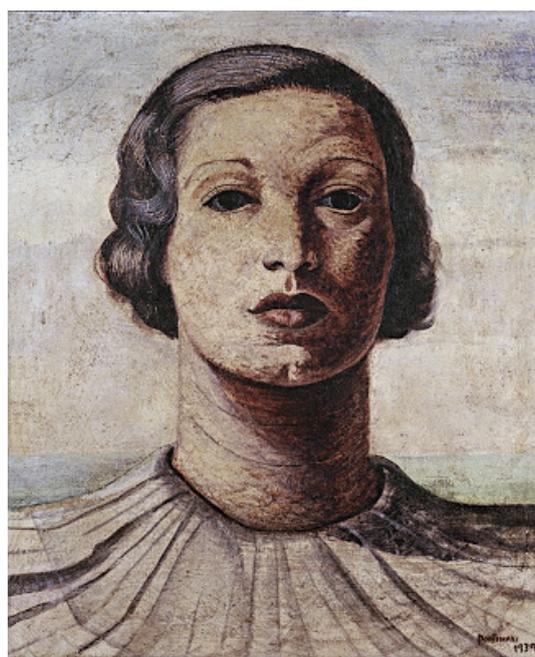


Figura 2 – *Adalgisa Nery*. Óleo sobre tela. Cândido Portinari.

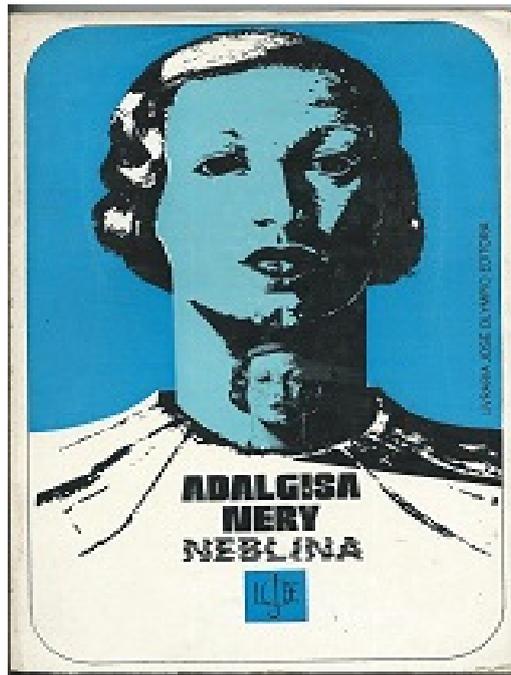


Figura 3 – Capa de Neblina (1972), de Adalgisa Nery, a partir da pintura de Cândido Portinari com arte de Ryne.



Recebido em 11 de abril de 2018
Aceito em 17 de julho de 2018